

Close Up

NOÉ SOULIER

Als dansers het beeld bepalen



Pieter T'Jonck

Gezien op 15 juli 2024
Opéra Grand Avignon, in het kader van Festival d' Avignon 2024

Theaterliefhebbers hebben het zelden voor dans. Ze vragen zich altijd weer af 'waarover het ging'. Het is dus best opzienbarend dat het publiek van het theaterfestival van Avignon 'Close Up', de nieuwe voorstelling van de Franse choreograaf Noé Soulier onthaalde op uitbundig applaus. Soulier is immers zo iemand die zijn werk met nadruk omschrijft als een onderzoek naar de aard en betekenis van bewegingen. Een schijnbaar abstracte kwestie. Maar het resultaat is ook deze keer weer zo rijk en geschakeerd dat het ontroert, ook al dankzij een beetje hulp van J.S. Bach en 'Il Convito'.

17 JULI 2024

Voor er ook maar één danser op het podium te zien is nemen de vijf vrouwen van barokensemble 'Il Convito' plaats vooraan links op het podium. Muziek heeft een belangrijke plek in deze voorstelling. Evident is de muziekkeuze echter niet. J.S. Bach vatte 'Die Kunst de Fuge' niet als dansmuziek op. Hij wilde vooral de mogelijkheden van het muzikale contrapunt demonstreren, met slechts enkele simpele melodieën als vertrekpunt. Dat uitgangspunt leidde tot composities die steeds complexer worden in vorm en uitwerking. Ze mikken niet op het gemoed maar toch blijven ze niet steken in droge theorie: in hun gestage, onstuitbare voortgang blijven ze levendig, en soms aangrijpend. De wat ongewone keuze van 'Il Convito' voor een uitvoering met strijkers, fluit en klavecimbel, in plaats van enkel klavecimbel, versterkt die kwaliteit.

Structureel gelijkt de choreografie van Soulier op dat muzikale opzet: ze is gebouwd op een reeks kleine motieven die elkaar in eindeloze variaties en combinaties opvolgen. Er is geen verhaal, noch een grote spanningsboog of gezochte variaties in snelheid of intensiteit. De dans volgt de muziek trouwens niet nadrukkelijk op de voet. Muziek en dans gaan naast elkaar hun eigen gang, volgens hun eigen logica en combinatoriek. De muziek valt bovendien geregeld weg, of gaat op andere momenten door als de dansers het podium verlaten

hebben.

Daar denk je echter niet meteen aan bij de verbluffende entrée van Julie Charbonnier. Binnen luttele ogenblikken heeft ze haar benen naar voor, naar achter en hoog opzij gezwierd, zwiept ze haar armen heen en weer met haar rug vervaarlijk achterover gekromd en duikt ze tenslotte op haar buik de vloer op waarna ze zich weer ophijst op haar armen en het publiek zo recht in de ogen kijkt. Na nog wat vervaarlijke spagaten en tolbewegingen vervoegt Mélisande Tonolo haar. Het zijn virtuoze, maar ongewone bewegingen. Je kan ze niet terugvoeren op één of andere 'stijl'. Wie al eerder werk van Noé Soulier zag herkent echter een principe. De danseres voert met inzet van haar hele lijf opdrachten uit die de gewone causaliteit van actie en doel omkeren. Doorgaans dient een actie een bepaald doel. Je buigt je rug bijvoorbeeld achterwaarts om iets te ontwijken. In deze choreografie ontbreken zo'n concrete doelen. De dansers voeren acties zoals achterover neigen uit omwille van de actie zelf. De bewegingen doen daardoor tegelijk bekend en onbekend/ongezien aan.

Diepe ademstoten zullen de actie van de zes dansers blijven markeren, bijna als een basso continuo.

Het beslissende verschil met gewone handelingen is natuurlijk de precisie en inventiviteit waarmee de dansers contradictorische acties toch op een inventieve manier aan elkaar haken. Charbonneau geeft er een knap staaltje van in haar openingsact: schijnbaar moeiteloos, razendsnel, in opperste concentratie doet ze achtereenvolgens alsof ze echt iets wegtrapte, ergens tegenaan liep of onderuit schoof. Mélisande Tonolo voegt daar nog iets aan toe: als ze haar borstkas met volle kracht vooruit werpt terwijl ze haar armen zijwaarts rukt en door haar knieën gaat hoor je voor het eerst een heftige ademstoot. Zo'n ademstoten zullen de actie van de zes dansers blijven markeren, bijna als een basso continuo.

Zo'n dans, die ver buiten de bekende paden van klassieke of hedendaagse dans gaat vereist een extreme concentratie. Dat zie je alleen al aan de alerte blikken van de dansers. Ze deden me denken aan de dansers van Ballett Frankfurt, het ensemble van William Forsythe. Die leken ook altijd hun bewegingen ter plekke te bedenken, al kon dat onmogelijk waar zijn. Dat gevoel krijg je hier ook. Dat is opwindend om te zien, ook al gaat het 'nergens' over. Ook hier is van improvisatie trouwens geen sprake, al kan dat zo lijken. Dat besef je als Gal Zusmanovich en Samuel Planas plots perfect synchroon bewegen. Perfect identiek zijn hun bewegingen daarom niet: ze geven elk een eigen draai aan de acties. Het verraadt hun verschillende achtergronden als danser. Dat is waar voor alle dansers: ze hebben stuk voor stuk een eigen karakteristieke manier van doen. Die komt sterk naar voor in solo's als die van Nangaline Gomis en Yumiko Funaya. Ook dat soort variaties op één beweging maken deze dans spannend om te zien.

Dat alles speelt zich af op een verrassend kleine ruimte: een zwarte achterwand sluit een groot deel van het achtertoneel af. Het is een raadsel hoe de dansers botsingen vermijden als ze in de finale van het eerste deel met z'n zessen op het podium staan. In een klassieke, maar kleine zaal à l' italienne (een hoefijzer met vier balkons rondom de parterre) zoals de Opera de Grand Avignon ontstaat zo een sterk, bijna intiem contact tussen dansers en toeschouwers. Het schaarse licht, haast uitsluitend afkomstig van ouderwetse voetlichten, versterkt die

nabijheid. Het lijkt wel alsof je een tekening van ballerina's van Edgar Degas zag. Met dat verschil dat deze dansers niet gehuld zijn in wolken tule, maar gewoon een jeans en een T-shirt dragen: ze behoren tot deze wereld, niet tot de droomwereld van het ballet die Degas beloerde.

Het tweede deel van de voorstelling breekt nadrukkelijk met deze intimiteit. Als de zwarte achterwand omhoog gaat verschijnt een tweede podium. Ook dat heeft een zwarte achterwand, maar in het midden daarvan hangt een fel uitgelicht wit doek van zo'n drie meter breed en vier meter hoog. Het loopt verder door over de vloer tot aan een zwart kader, verdeeld door twee horizontale en twee verticale, dikke zwarte lijnen. Dat steekt scherp af tegen het witte doek. Tussen beide blijft een minieme speelruimte over, op grote afstand van de rand van het podium. Waren de dansers eerst heel dichtbij, nu zijn ze plots ver weg.

Alhoewel. Voor deze installatie van doek en frame staat een camera die exact de rechthoek in het midden van het frame, ongeveer ter hoogte van het middel van de dansers, registreert. Het frame 'framet' dus letterlijk het beeld van de camera, en projecteert dat extreem gedetailleerd op het podium-brede scherm erboven. Een klassieke filmopname is dit dus niet, want er is geen cameraman die beeldkader, beeldgrootte, focus en belichting bepaalt. Die liggen allemaal vast. Wat je ziet op het scherm boven het podium is wat de dansers zelf beslissen te laten zien als ze na elkaar, soms met z'n tweeën, hun dans verder zetten in de nauwe ruimte tussen scherm en frame.

'Close-up' ondergraaft het theaterperspectief door iedereen op gelijke wijze te laten kijken.

Van dan af kijk je voortdurend naar twee beelden tegelijk: de dansers achter het frame en een extreem uitvergrote close-up van hun handelingen erboven. Dat is een heel ongewone ervaring: ze doorbreekt de manier waarop een klassiek theater de blik van de toeschouwers richt. In het theater heeft eigenlijk haast niemand hetzelfde zicht op het podiumgebeuren: vanaf het vierde balkon zie je inderdaad heel iets anders dan vanaf de parterre. Je mist heel wat details, maar je hebt een beter zicht op ruimtepatronen. De close-up projectie ziet iedereen daarentegen, ongeacht de zitplaats, op dezelfde manier. Of toch bijna, want je blik blijft natuurlijk heen en weer schieten tussen wat achter het frame gebeurt – het 'complete' beeld – en de uitsnede op het scherm.

Die opzet doet denken aan Lucinda Childs' voorstelling 'Dance' (1979). Daarin voeren dansers een duizelingwekkend aantal variaties op een eenvoudig basispatroon uit, op muziek van Philip Glass. Sol Lewitt bedacht voor dat werk een erg ongewone scenografie. Hij verfilmde de dans op voorhand met verschillende 35 mm camera's. Hij filmde de dans niet alleen frontaal, vanuit de zaal, maar koos ook 'onmogelijke' standpunten zoals een topshot of close-ups. De opname monteerde hij tot een film die al die standpunten combineerde. Hij projecteerde ze op een transparant gaas over de live dans heen. Hij ondergroef zo het theaterperspectief: iedereen zag op scherm – maar dus niet live – dezelfde interpretatie/montage van de dans.

'Close-up' ondergraaft op dezelfde manier het theaterperspectief door iedereen op gelijke wijze te laten kijken. Het verschil is dat het hier de dansers zijn die live standpunten kiezen en montages maken. Dat is een heikele klus, vertelden ze me achteraf, omdat ze het beeld niet kunnen monitoren: ze moeten volledig

afgaan op hun eigen, mentale voorstelling van wat ze aan het doen zijn. Funaya opent het experiment met een trage herneming van de bewegingen die we in het eerste deel al zagen. Als ze zover voorover buigt dat haar gezicht in beeld komt zie je pas goed hoe geconcentreerd, bijna meditatief ze handelt.

Het mooiste moment van de voorstelling komt op het einde van deze 'film'. Charbonnier en Tonolo voeren een duet uit, maar anders dan in het eerste deel, waar dansers elkaar quasi nooit raken – wel spiegelen, verdubbelen of aanvullen - is de ruimte hier zo klein dat beider bewegingen letterlijk verstrengeld raken. Het kleine beeldvlak dwingt de danseressen tot erg ongewone contacten. Hun benen haken in elkaar, maar dan zo dat tegelijk hun gezichten en voeten, samen of afzonderlijk in beeld komen. De wilde intensiteit van de openingsscène maakt daarbij plaats voor een haast teder aftasten. Het heeft iets weg van contact improvisation, de dansmethode die Steve Paxton ontwikkelde vanaf de jaren 1970, was het niet dat ze twee vrouwen elkaar ook met de handen raken en helpen om hun evenwicht te vinden en te houden. Plots ontstaat zo een moment van een overrompelende schoonheid en tederheid, als een onverwachte uitkomst van een onderzoek. Ook daarin lijkt deze voorstelling op de 'Kunst der Fuge': momenten van pure schoonheid zijn een onbedoeld cadeau van intens onderzoek.

Daarna is het gedaan – bijna toch. De dansers verdwijnen, net als achterwand, frame en projectiescherm. Plots zien we de kale, lege scène. Als om aan te geven dat we terug in de gewone wereld zijn, waar dingen wel een doel hebben, en oorzaken gevolgen. Toch spreekt 'Il Convito' dat tegen door net dan alleen, zonder dansers, een nieuw stuk in te zetten. Zelfs de dansers komen nog even terug voor een miniatuurdemonstratie van hun materiaal. Achter hen licht een voetlicht even mee op. Alsof wij, kijkers, even mee op het podium stonden. Hun bewegingen zijn immers ook de onze, maar zij brachten ons de aandacht ervoor bij die we zelden hebben.